



Sessizliğin Derûnî Sesi: İran Sinemasında Travmanın Estetiği ve Baskının Gölgesi

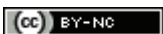
Selami KARDAŞ*

Öz

Bu makale, çağdaş İran sinemasında psikolojik travma, ahlaki belirsizlik ve varoluşsal yalnızlığın temsillerini sessizliğin anlatısal ve sembolik işlevi çerçevesinde incelemektedir. Abbas Kiyarüstemi'nin Kirazın Tadı, Asgar Ferhadi'nin Bir Ayrılık ve Mecid Mecidi'nin Cennetin Rengi filmlerinde sessizlik, yalnızca konuşma eksikliği değil; bastırılmış duyguların, travmatik belleğin ve dile getirilemeyen varoluşsal soruların yoğunlaştığı bir ifade biçimi olarak kullanılmaktadır. Psikanalitik kuram (Freud, Lacan), travma çalışmaları (Caruth) ve varoluşçu psikoloji (May, Yalom) ışığında gerçekleştirilen çözümleme, sessizliğin bireysel düzeyde bastırma ve inkâr gibi savunma mekanizmalarını temsil ettiğini; toplumsal-siyasal baskılar karşısında ise direnç ve düşünme alanı sunduğunu göstermektedir. Bulgular, sessizliğin bu filmlerde yalnızca bir anlatı tekniği olmadığını; psikodinamik savunmaların, travmatik belleğin ve varoluşsal kaygıların çok katmanlı bir temsiline dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Ayrıca İran bağlamında sessizlik, sansür, toplumsal baskı ve kültürel tabulara karşı estetik bir direniş biçimi olarak işlev görmektedir. Böylece sessizlik, bireysel acılar (örneğin Raziheh'in hamilelik travması ve Termeh'in ahlaki ikilemi) ile kolektif hafızayı (örneğin Haşim'in oğlunun engelini kabullenemeyişi, ataerkil normlar ve dini çelişkiler) yansıtarak izleyiciyi derin bir ahlaki ve duygusal katılıma davet eden poetik bir ifade alanına dönüşmektedir. Çalışma, psikanalitik, travma ve varoluşçu kuramların birlikte kullanılmasının sinema analizlerinde yeni imkânlar sunduğunu ve İran sinemasının bu bağlamda özgün bir anlatı dili geliştirdiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Sessizlik, Travma, Yalnızlık, İran Sineması, Film Analizi.

* Doç. Dr., Muş Alparslan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Bölümü, Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Anabilim Dalı, selami.kardas@alparslan.edu.tr, Muş, Türkiye ORCID: 0000-0003-2773-3936.



Common Creative Licence

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 (CC BY NC) International License.

İran Çalışmaları Dergisi bilginin yayılması ve zenginleşmesi için Açık Erişim Politikasına uymaktadır.



The Deep Voice of Silence: The Aesthetics of Trauma and the Shadow of Oppression in Iranian Cinema

Selami KARDAŞ*

Abstract

This article examines representations of psychological trauma, moral ambiguity, and existential loneliness in contemporary Iranian cinema through the narrative and symbolic function of silence. In Abbas Kiarostami's *Taste of Cherry*, Asghar Farhadi's *A Separation*, and Majid Majidi's *The Color of Paradise*, silence is employed not merely as the absence of speech, but as a form of expression that intensifies repressed emotions, traumatic memory, and existential questions that cannot be articulated. Drawing on psychoanalytic theory (Freud, Lacan), trauma studies (Caruth), and existential psychology (May, Yalom), the analysis demonstrates that silence represents defense mechanisms such as repression and denial at the individual level; while under socio-political pressures, it simultaneously provides resistance and a space for reflection. The findings reveal that silence in these films is not simply a narrative technique, but a multi-layered representation of psychodynamic defenses, traumatic memory, and existential anxiety. Within the Iranian context, silence further functions as an aesthetic form of resistance against censorship, social pressures, and cultural taboos. Thus, silence emerges as a poetic expression that conveys both individual suffering (e.g., Razieh's pregnancy trauma and Termeh's moral dilemma) and collective memory (e.g., Heshmat's inability to accept his son's disability, patriarchal norms, and religious contradictions), inviting the viewer into a profound moral and emotional engagement. Overall, the study demonstrates that integrating psychoanalytic, trauma, and existentialist perspectives opens new possibilities for film analysis, and that Iranian cinema has developed a distinctive narrative language through its complex use of silence.

Keywords: Silence, Trauma, Loneliness, Iranian Cinema, Film Analysis.

* Assoc. Prof., Muş Alparslan University, Department of Educational Sciences, Department of Guidance and Psychological Counselling, selami.kardas@alparslan.edu.tr, Muş, Türkiye ORCID: 0000-0003-2773-3936.

1. Giriş

Sessizlik, sinema sanatının başlangıcından bu yana hem estetik bir tercih hem de derin bir psikolojik göstergedir (Chion, 2019, s. 100; Sobchack, 1992, s. 35-50). Geleneksel anlamda sadece sesin yokluğu olarak tanımlansa da sinemasal bağlamda sessizlik, zamanla çok daha karmaşık anlamlar kazanmıştır (Naficy, 2011, s. 393). Karakterlerin iç dünyalarını yansıtmak, bastırılmış duyguları görünür kılmak ya da anlatının alt metnini derinleştirmek gibi işlevlerle sessizlik, özellikle çağdaş sinemada güçlü bir anlatı aracı olarak öne çıkmaktadır (Caruth, 2016, s. 20). Bu bağlamda sessizlik, yalnızca bir teknik değil; aynı zamanda bir anlam katmanı, bir direnç formu ve hatta bir “konuşma biçimi” hâline gelir (Mottahedeh, 2008, s. 105; Tapper, 2002, s. 25-38). Bu çok katmanlı yapı, özellikle bireysel ve toplumsal travmaların işlendiği filmlerde daha belirgin hâle gelmektedir (Caruth, 2016, s. 20).

İran sineması, sessizliğin bu çok boyutlu anlatı gücünü en etkin şekilde kullanan sinema geleneklerinden biridir (Dabashi, 2001, s. 120-135; Naficy, 2011, s. 393). İran’ın uzun yıllardır süregelen sosyopolitik belirsizlikleri, sıkı sansür politikaları, kültürel normlar ve dini kısıtlamalar, sinemacıları doğrudan söylem yerine dolaylı, sembolik ve metaforik anlatım biçimlerine yöneltmiştir (Sadr, 2006 s. 27-35; Tapper, 2002, s. 8-9). Bu bağlamda sessizlik, İran sinemasında yalnızca estetik bir tercih değil; aynı zamanda politik bir söylem, etik bir duruş ve psikolojik bir hayatta kalma stratejisine dönüşmüştür (Mottahedeh, 2008, s. 105; Naficy, 2011, s. 393). Konuşulamayanın, bastırılanın, dile getirilemeyen acının taşıyıcısı olarak sessizlik hem bireyin içsel çatışmalarını hem de toplumsal bastırılmışlık halini temsil eder (Caruth, 2016, s. 20). Sessizlik bu sinemada; yas, utanç, çaresizlik, yabancılaşma ve direnç gibi duyguların dışavurumu için vazgeçilmez bir anlatım aracıdır (Naficy, 2011, s. 393).

Bu makale, İran sinemasında sessizliğin travma ve baskı bağlamında nasıl işlendiğini psikolojik bir perspektifle ele almayı amaçlamaktadır. Sessizlik burada yalnızca bir anlatım tekniği değil; aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarındaki kırılmaları, çözümleri ve ruhsal çalkantıları görünür kılan bir pencere olarak analiz edilmektedir (Caruth, 2016, s. 20; Yalom, 1980, s. 15-30). Travmatik yaşantılar, özellikle konuşulmadığı ve paylaşılması engellendiği durumlarda, sinemada kelimeler yerine sessizlik, yarım bırakılmış diyaloglar ve sembolik imgeler yoluyla dile getirilir. Özel-

likle Abbas Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı* (1997), Asgar Ferhadi'nin *Bir Ayrılık* (2011) ve Mecid Mecidi'nin *Cennetin Rengi* (1999) adlı filmleri, sessizliğin estetikten psikolojiye, bireysel çöküşten toplumsal normlara uzanan çok katmanlı işlevlerini ortaya koymak açısından zengin örnekler sunmaktadır (Naficy, 2011, s. 393).

Söz konusu üç filmde sessizlik, karakterlerin yaşadığı kayıplar, bastırılmış suçluluk duyguları ve varoluşsal umutsuzluk gibi derin psikolojik temaların taşıyıcısı hâline gelir (Caruth, 2016, s. 20; Yalom, 1980, s. 15-20). Karakterler çoğu zaman kelimelerle ifade edemedikleri içsel acıları, sessizlik içinde yüz ifadeleri, bakışlar, durağanlık ve görsel boşluklar aracılığıyla izleyiciye geçirir (Naficy, 2011, s. 393). Bu filmlerde sessizlik; bir çocuğun Tanrı'ya ulaşamama çırpınısında, bir babanın ölümü arzulanmasında ya da bir evliliğin sessizce dağılmasında yankılanan bir "psikolojik çılgılık" gibidir (Dabashi, 2001, s. 120-135).

Bu çalışma, İran sinemasında sessizliğin anlam katmanlarını psikanalitik kuram, travma kuramı ve varoluşçu psikoloji perspektiflerinden ele alarak kapsamlı bir analiz sunmayı hedeflemektedir (Caruth, 2016, s. 15-20; Freud, 1900/2021, s. 10-30; Yalom, 1980, s. 15-40). Sessizliğin sadece bireysel bir içe dönüş değil, aynı zamanda sosyokültürel baskılarla şekillenmiş bir söylem biçimi olduğu savunulmaktadır (Mottahedeh, 2008, s. 105). Makale boyunca, sessizliğin hem anlatı yapısına hem karakter gelişimine nasıl entegre edildiği gösterilecek; aynı zamanda bu sessizliğin izleyici üzerindeki psikolojik etkileri de tartışılacaktır. Böylece İran sinemasında sessizliğin, travmanın estetik ifadesi ve bastırılmış olanın görünür kılınması açısından nasıl bir köprü işlevi gördüğü ortaya konmaya çalışılacaktır (Caruth, 2016, s. 15-20; Naficy, 2011, s. 393).

2. Kuramsal Çerçeve

2.1. Psikanalitik Kuram

Psikanalitik kuram, sinemada sessizliği hem bir ruhsal belirti hem de anlatı aracı olarak anlamamıza yardımcı olan önemli bir bakış açısı sunar. Bu kuramın temelleri Sigmund Freud'a, geliştirilmesi ise Jacques Lacan'a dayanır. Freud'a göre bastırma, insanın rahatsız edici düşünce, arzu ya da travmatik anıları bilinçten uzaklaştırmasıdır. Ancak bu bastırılan içerikler tamamen yok olmaz; dolaylı yollarla kişinin davranışlarını etkilemeye de-

vam eder. Sinemada sessizlik, işte bu bastırılan şeyleri temsil edebilir — söylenemeyen ama varlığını sürdüren duyguların, arzuların ya da travmaların işareti haline gelir (Hariharan, 2024, s. 1207).

Freud'un "bastırılmış olanın geri dönüşü" kavramı, sessizliği bilinçdışının sahneye çıktığı anlar olarak yorumlamamıza imkân verir. Filmlerde bu geri dönüş; tekinsiz atmosferler, parçalı hikâyeler ya da sembolik görüntüler aracılığıyla ortaya çıkar ve bilinçle bilinçdışı arasındaki çatışmayı yansıtır (Hariharan, 2024, s. 1207; Miscelana, 2025). Louis Bisch ise, sinema sansürünü zihinsel bastırma mekanizmasıyla karşılaştırır. Ona göre, kültürel sansür, bireyin bilinçdışındaki yasak arzuları bastırma biçimlerine benzer şekilde çalışır (Galili, 2023, s. 5-15). Jacques Lacan, bu düşünceyi geliştirerek dilin insan kimliğini nasıl şekillendirdiğine odaklanır. Ona göre, sessizlik ya da konuşmalardaki boşluklar, kişinin ifade edemediği arzulara ve kimliğindeki bölünmelere işaret eder (Hariharan, 2024, s. 1206-1207). Sessizlik, karakterin içsel tutarsızlıklarını açığa çıkaran bir kırılma noktasıdır.

Bu psikanalitik bakış açısı özellikle İran sinemasında güçlü bir anlam kazanır. Çünkü İran'da cinsellik, siyaset ya da varoluşsal sorgulamalar gibi birçok konu sıkı sansürle çevrilidir. Bu yüzden sessizlik hem kişisel baskıların hem de toplumsal yasakların ifadesi haline gelir (Naficy, 2011, s. 325; Tapper, 2002, s. 8-10). Sessizlik burada sadece bireysel bir ifade değil, aynı zamanda bastırılmış olana karşı bir direniş biçimi, hayatta kalmanın stratejisidir (Mottahedeh, 2008, s. 105). Ayrıca çağdaş film kuramcıları, "seçmeli sessizlik" kavramını geliştirmiştir. Bu, karakterlerin bilinçli bir kararla konuşmamayı tercih ettiği, çoğu zaman protesto ya da direniş anlamı taşıyan sessizlik biçimidir (Santaolalla, 1998, s. 55; Shilina-Conte, 2021, s. 135). Bu yaklaşım, sessizliği sadece eksiklik ya da boşluk olarak görmez; aksine onu, psikolojik travmanın ve politik direnişin yaratıcı bir ifadesi olarak değerlendirir.

Sonuç olarak psikanalitik teori, sessizliğin sinemada nasıl çok katmanlı bir anlama sahip olduğunu gösterir: Sessizlik hem ruhsal baskının belirtisi hem bilinçdışının sembolik ifadesi hem de karakterlerin ve toplumların anlatı yoluyla kendilerini ifade etme biçimidir. Bu kuramsal çerçeve, özellikle İran sinemasındaki sessizlikleri anlamak için oldukça değerlidir çünkü bu sessizlikler bireysel ruhsal durumlarla toplumsal baskıların kesişiminde yer alır.

2.2. Travma Kuramları

Cathy Caruth, Shoshana Felman ve Dori Laub gibi isimlerin öncülüğünü yaptığı travma çalışmaları, travmanın anlatı, hafıza ve dil üzerindeki yıkıcı etkilerine odaklanır (Caruth, 2016, s. 4-20; Felman & Laub, 1992, s. 50-80). Travmatik deneyimler çoğu zaman mantıklı, kesintisiz bir hikâye içinde anlatılamaz. Travma, zamanla ve anlamla kopukluk yaşayan bir olaydır; Laub (1992, s. 56-60) bunu “tanıklık edilemeyen” bir deneyim olarak tanımlar — yani kişi, yaşadığı travmayı tam olarak o anda kavrayamaz ve daha sonra da anlatmakta zorlanır. Caruth (2016, s. 4-20) da benzer şekilde, travmanın yaşandığı anda tam anlamıyla deneyimlenemediğini, daha sonra gecikmeli bir şekilde geri döndüğünü ve geleneksel anlatım biçimlerine meydan okuduğunu belirtir. Bu nedenle, travma genellikle doğrudan sözle değil, dolaylı yollarla ifade edilir.

Sinemada bu dolaylı ifade biçimleri sessizlik, zaman atlamaları (elips), kopuk kronolojik yapılar ve sembolik görseller yoluyla karşımıza çıkar (Kaplan, 2005, s. 40-55; Walker, 2023, s. 15-30). Bu anlatı boşlukları, seyirciyi doğrudan anlatılmayanla, yani “söylenemeyenle” yüzleştirir. Sessizlik burada sadece bir eksiklik değil, aksine ifade edilemeyen ama hissedilen travmatik gerçekliğin kendisidir (Caruth, 2016, s. 4-20; Kaplan, 2005, s. 40-55). İran sineması, travmayı sessizlik aracılığıyla anlatmak için özellikle uygun bir alan sunar. Çünkü İran toplumu; siyasal baskılar, savaş, göç ve kültürel sansür gibi ağır travmatik süreçlerden geçmiştir (Mottahedeh, 2008, s. 20-40; Naficy, 2011, s. 320-330). İran filmlerindeki karakterler sıklıkla işlenmemiş kişisel ya da toplumsal travmaların yükünü taşır. Bu travmalar doğrudan konuşmalarla değil, daha çok sessizlik, yarım bırakılmış eylemler ve çözümsüz kalan hikâyeler aracılığıyla aktarılır (Dabashi, 2001, s. 75-85).

Filmlerdeki uzun duraksamalar, konuşmasız sahneler, kaçamak bakışlar ve belirsiz sonlar; travmanın parçalanmış, karmaşık doğasını yansıtan sinemasal araçlardır (Naficy, 2011, s. 320-325). Bu sessiz anlar, basitçe bir şeylerin söylenmemesi değil; duygusal olarak güçlü bir “tanıklık” biçimi olarak değerlendirilebilir. Felman ve Laub’un (1992, s. 50-80) da belirttiği gibi, bu dolaylı tanıklık, travmanın doğrudan anlatılamadığı koşullarda anlam kazanır. Travma kuramı çerçevesinde İran sinemasındaki sessizlik kullanımları, hem travmanın ruhsal belirtilerini (dissosiyasyon, konuşamama, duygusal uyuşma) ortaya koyan hem de ifade edilmesi güç acıların ta-

nıklığını üstlenen etik bir anlatım biçimi olarak ikili işleve sahiptir (Caruth, 2016, s. 4-20; Mottahedeh, 2008, s. 20-40).

2.3. Varoluşçu Psikoloji

Viktor Frankl, Rollo May ve Irvin D. Yalom'un kuramsal katkılarıyla şekillenen varoluşçu psikoloji, insanın hayatla ilgili temel meselelerle -özgürlük, yalnızlık, ölüm, anlam arayışı ve kendine özgü olma (özgünlük)- yüzleşmesine odaklanır (Frankl, 1963, s. 15-40; May, 1983, s. 70-90; Yalom, 1980, s. 3-50). Diğer bazı psikolojik yaklaşımlar içsel çatışmaları azaltmaya ya da bireyi mevcut duruma uyum sağlamaya yönlendirirken, varoluşçu psikoloji bu kaygılarla yüzleşmeyi kişisel gelişim ve kendini gerçekleştirme için gerekli görür (Yalom, 1980, s. 3-50). Bu yaklaşımda, sessizlik yalnızca konuşmamanın bir hali değildir. Aksine, bireyin kelimelerle ifade edilemeyen varoluşsal belirsizliklerle, benliğin yalnızlığıyla ve dilin sınırlarıyla karşılaştığı güçlü bir deneyim alanıdır (May, 1983, s. 70-90).

Sinemada bu tür sessizlikler, genellikle karakterlerin hayatın anlamını sorguladığı, ölümle yüzleştiği ya da derin kişisel kararlar vermek zorunda kaldığı kırılma anlarında ortaya çıkar (Bondanella, 2001, s. 282-285; Mulhall, 2015, s. 45-60). Bu sessizlikler seyirciye net çözümler sunmaz. Aksine hem karakteri hem de izleyiciyi varoluşsal bir sorgulamanın içine çeker; belirsizliğin ve kırılmalığın içinde düşünmeye davet eder. Bu da varoluşçu psikolojinin, insanın ölümlü olduğunu fark etmesi ve bu farkındalıkla özgürce seçim yapmasının taşıdığı sorumluluğa yaptığı vurguyla örtüşür (Frankl, 1963, s. 85-100/105-135; Yalom, 1980, s. 15-60).

İran sineması, özellikle sade estetiği, yavaş temposu ve derin düşünsel atmosferiyle, bu varoluşsal temaları işlemeye çok uygundur (Naficy, 2011, s. 320-330; Tapper, 2002, s. 58-70). *Kirazın Tadı* filmi bu duruma özellikle çarpıcı bir örnek teşkil eder. Filmin başkahramanı Bay Badii'nin intihar niyeti asla açıkça ifade edilmez; bu niyet, uzun sessizlikler, dolaylı diyaloglar ve sembolik manzara görüntüleri aracılığıyla sezdirilir. Filmde diyaloglar minimum düzeyde tutulmuş, final ise kasıtlı olarak belirsiz bırakılmıştır. Bu anlatım tercihleri, izleyiciyi ölümün anlamı ve yaşamın değeri üzerine doğrudan cevaplar sunmadan, kendi içsel sorgulamasıyla baş başa bırakmayı amaçlar. Kiyarüstemi'nin bu minimalist yaklaşımı, sessizliği

yalnızca bir anlatım aracı olarak değil, aynı zamanda varoluşsal kaygıların en güçlü ifade biçimi olarak kullanır (Naficy, 2011, s. 320-330).

Bu anlamda sessizlik, bir boşluk değil; düşünmeye alan açan bir tefekkür mekânıdır. Geleneksel anlatı kalıplarını yıkar, seyirciyi iç dünyasına döndürür ve insanın varoluşsal kırılganlığını görünür kılar (Mulhall, 2015, s. 45-60; Yalom, 1980, s. 15-60). İranlı yönetmenler, her sessizliği bir konuşmayla ya da hareketle doldurmak yerine, bilinçli olarak sessizliğin içinde kalmayı tercih eder. Bu da onların, varoluşçu psikolojinin özgünlük, özgürlük ve belirsizlik içindeki anlam arayışı gibi değerleriyle uyumlu bir sinema dili geliştirdiklerini gösterir (Tapper, 2002, s. 58-70). Sonuç olarak, varoluşçu bir bakış açısıyla bakıldığında, İran sinemasındaki sessizlik yalnızca bastırma ya da travmanın değil, aynı zamanda derin bir psikolojik ve felsefi duruşun göstergesidir. Bu sessizlik, insanı hayatın en temel ve en zor sorularıyla baş başa kalmaya, açık ve dürüst bir şekilde yüzleşmeye davet eder (Frankl, 1963, s. 85-135; May, 1983, s. 70-90; Yalom, 1980, s. 15-60).

3. Metodoloji

Bu çalışmada, yakın metin analizini psikanalitik kuram, travma çalışmaları ve varoluşçu psikolojiden türetilen teorik çerçevelerle birleştiren nitel ve yorumlayıcı bir metodoloji benimsenmiştir. Bu yaklaşım, sinemasal anlamın yalnızca açık diyaloglar veya belirgin anlatı içerikleriyle sınırlı kalmadığı; aksine, çoğu zaman estetik, yapısal ve psikolojik ipuçlarıyla biçimlendiği varsayımına dayanır. Özellikle sessizliğin, film anlatısında karmaşık bir duygusal ve anlatısal araç olarak stratejik bir biçimde işlev gördüğü durumlar ön plana alınmıştır (Bordwell & Thompson, 2016, s. 40-60; Denzin & Lincoln, 2018, s. 3-25).

Çalışmada analiz edilen filmler –*Kirazın Tadı*, *Bir Ayrılık* ve *Cennetin Rengi*– amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir; bu seçim, filmlerin çağdaş İran sinemasında temsil ettikleri psikolojik derinlik, eleştirel kabul ve tematik zenginlik göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Bu filmler, ölüm-lülük, suçluluk, yas ve varoluşsal yalnızlık gibi temalara odaklanırken, sessizliği hem anlatı yapısının hem de izleyiciyle kurulan duygusal ilişkinin merkezi bir unsuru olarak kullanır (Naficy, 2011, 320-330; Tapper, 2002, s. 58-70). Her film, anlatı yapısı, karakter inşası, görsel kompozisyon, ses

tasarımı ve özellikle kilit sahnelerde sessizliğin işlevleri bakımından çok katmanlı bir yaklaşımla incelenmiştir. Analiz, sessizliğin duygusal gerilimi nasıl yoğunlaştırdığına, bastırılmış travmaların temsilinde nasıl bir işlev gördüğüne ve karakterlerin yaşadığı varoluşsal ikilemleri nasıl açığa çıkardığına odaklanmaktadır. Bu bağlamda yakın okuma yöntemi, bastırma ve bilinçdışı kavramları, travma kuramının anlatı parçalanması ve tanıklık vurgusu ile varoluşçu psikolojinin otantiklik, ölüm bilinci ve anlam arayışı gibi temel temaları doğrultusunda yapılandırılmıştır (Caruth, 2016, s. 4-20; Yalom, 1980, s. 15-60). Bu çalışmada yakın metin analizi, seçilen filmlerde öne çıkan sahnelerin ayrıntılı incelenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Analiz sürecinde sahneler belirlenen temalar doğrultusunda kodlanmış; görsel kompozisyon, ses tasarımı, karakter davranışları ve sessizlik kullanımı üzerine betimleyici çözümlemeler yapılmıştır. Böylece sessizliğin anlatı içindeki işlevi somut örnekler üzerinden ortaya konmuştur. Yöntem, yalnızca metin veya diyaloglara değil, filmin tüm sinemasal unsurlarına odaklanan bütüncül bir yorumlama yaklaşımına dayanmaktadır. Analiz sırasında filmler dikkatle izlenmiş, ayrıca akademik ve eleştirel kaynaklardan yararlanılarak bağlamsal derinlik sağlanmıştır.

Bu çalışma, yakın metin analizine dayalı nitel ve yorumlayıcı bir yöntemle gerçekleştirilmiştir. Yöntemsel yaklaşım, Bordwell ve Thompson (2016) ile Denzin ve Lincoln (2018) gibi kaynaklardan esinlenmiş olup, sinemasal anlamın yalnızca açık diyaloglara veya belirgin anlatı içeriklerine indirgenemeyeceğini; estetik, yapısal ve psikolojik ipuçları üzerinden çok katmanlı biçimde çözümlenebileceğini vurgulamaktadır. Analiz sürecinde filmler ayrıntılı biçimde incelenmiş; kilit sahneler belirlenerek bu sahnelerde sessizliğin işlevi, görsel kompozisyon, ses düzenlemeleri ve karakter davranışları sistematik olarak kodlanmıştır. Elde edilen veriler, psikanalitik kuram, travma çalışmaları ve varoluşçu psikoloji çerçevesinde yorumlanmıştır. Ayrıca, analizin bağlamsal derinliğini artırmak amacıyla sinema eleştirileri, kültürel incelemeler ve ilgili akademik çalışmalar ikincil kaynak olarak kullanılmıştır. Bu yöntemsel bütünlük sayesinde, sessizliğin yalnızca bir anlatı tekniği değil, aynı zamanda bastırma, belirsizlik ve anlam arayışı gibi psikolojik ve felsefi temaları iç içe geçiren sembolik bir dil olarak işlev gördüğü ortaya konmuştur.

Bu çalışma, klinik psikolojik bir analiz niteliği taşımamaktadır. Buradaki psikoloji kavramları ve kuramları, filmlerdeki anlatı ve karakter çözüm-

lemelerini anlamlandırmak için yorumlayıcı ve metaforik bir araç olarak kullanılmaktadır. Amaç, psikolojinin geleneksel ve katı sınırlarını aşarak, sinemanın duygusal, etik ve estetik boyutlarını nitel bir bakışla okumaktır. Bu bağlamda, analizler doğrudan klinik tanı veya tedavi önerisi olarak değerlendirilmemelidir.

Çalışmanın geçerlik ve güvenilirliği, analiz sürecinde çoklu veri kaynaklarının ve farklı teorik çerçevelerin birlikte kullanılmasına dayanmaktadır. Birincil veri olarak seçilen üç film titizlikle incelenmiş; psikanalitik kuram, travma çalışmaları ve varoluşçu psikoloji gibi farklı teorik perspektiflerin entegrasyonu, çözümlemelerin kapsamını ve analitik derinliğini artırmıştır. Ayrıca literatürdeki akademik çalışmalar, film eleştirileri ve kültürel analizler ikincil kaynak olarak değerlendirilerek bulguların bağlamsal geçerliği güçlendirilmiştir. Analiz sürecinde film sahnelerine yönelik kodlama ve betimsel çözümlemeler sistematik ve tutarlı biçimde yürütülmüş, böylece sonuçların tekrarlanabilirliği ve tutarlılığı güvence altına alınmıştır. Bu çok boyutlu metodolojik yaklaşım hem elde edilen verilerin hem de yapılan yorumların güvenilirliğini ve analizlerin geçerliliğini desteklemektedir.

4. Film Analizleri

4.1. *Kirazın Tadı*: Sessizlik ve İntihara Yatkın Zihin

Abbas Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı* (1997) filmi, minimalist anlatımı ve derin varoluşsal sorgulamasıyla İran ve dünya sinemasında önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Film, orta yaşlı bir adam olan Badii'nin intihar etmeye karar verdikten sonra, kendisini gömecek birini bulmak amacıyla Tahran'ın kenar mahallelerinde arabayla dolaşmasını konu edinir. Seyrek diyaloglar, uzun sessizlikler ve muğlak anlatı yapısı, sessizliğin hem psikolojik hem de estetik bir araç olarak merkeze yerleştirildiği meditatif bir izleme deneyimi yaratır (Abbott, 2016, s. 120-135; Naficy, 2011, s. 320-330). Film, izleyiciyi anlatıdaki eksikliği yalnızca "tamamlamaya" değil, aynı zamanda bu eksikliğin felsefi, psikolojik ve estetik yankılarını hissetmeye davet eden bir izleme pozisyonuna yerleştirir.

4.1.1. Estetik ve Psikolojik Bir Strateji Olarak Sessizlik

Kirazın Tadı'ndaki sessizlik, yalnızca iletişimsizlik değil, aynı zamanda bilinçli ve dinamik bir anlatı stratejisidir. Diyalogların yer almadığı uzun

sahneler —yalnızca motor sesi, çakılların çıkardığı sesler ya da rüzgâr gibi çevresel seslerle kesintiye uğrayan sekanslar— duygusal yoğunluk ve varoluşsal düşünme ile yüklü bir atmosfer kurar. Bu sessizlikler birer boşluk değil, izleyicinin Badii’nin içsel çatışmalarına aktif biçimde katıldığı, sessiz ifadeler ve çorak manzaralar aracılığıyla anlam üretmeye teşvik edildiği alanlardır.

Sessizliğin bu şekilde kullanımı, McGowan’ın (2020, s. 237-241), sesin veya konuşmanın yokluğunun sinemasal ifadenin güçlü bir ögesi haline geldiğini ve öznenin iç dünyasındaki “ifade edilemez” olanı ortaya koyduğunu belirten psikanalitik sinema okumasıyla uyum içindedir. Bu bağlamda sessizlik bir eksiklik değil, aksine dilin sınırlarının ötesinde kalan şeyin temsidir. Badii’nin suskunluğu, tam da bu temsil edilemeyen travmatik fazlalığın tezahürüdür. Travma deneyimi doğrudan ve tam anlamıyla yaşanamaz, ifade edilemez; aşırı ve yoğun duygusal yük bilinçdışında birikir ve söze dökülemeyen, yadsınan bir iz olarak kalır. Bu “fazlalık”, dilin ve bilinçli anlatının sınırlarını aşan, öznenin iç dünyasında gizli kalan işlenmemiş travmatik içerikleri temsil eder. Lacan’ın (1966/1977) “dilin sınırları” ve “eksik olanın çevresinde yapılanan özne” kavramları çerçevesinde ele alındığında, bu travmatik fazlalık, öznenin kimliğini ve deneyimini tamamlanmamış, parçalı ve söylenemeyen yönleriyle şekillendirir. Bu bağlamda sessizlik, söylenemeyen bu fazlalığın ve bilinçdışındaki çatışmalar ile kayıpların sinemasal temsili olarak ortaya çıkar; eksik değil, ifade alanının ötesinde kalan, zengin ve çok katmanlı bir anlam düzeyini sunar.

4.1.2. Psikanalitik Boyutlar: Bastırma, Bilinçdışı ve Simgesel Boşluklar

Psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, Badii’nin sessizliği, Freud’un (1900/2021, s. 370-395) bastırma mekanizması ile ilişkilendirilebilir; yani katlanılması güç düşünce ve duyguların bilinçten dışlanması biçiminde işleyen bir savunma mekanizmasıdır. Böyle bakıldığında Badii’nin kendisini açıklamaya yönelik direnci, bilinçdışı bir savunma mekanizması olarak işlev görür. Filmde hiçbir zaman intihar nedeni açıkça ifade edilmez; izleyici, yalnızca tekrarlanan davranış örüntüleri, sessiz bakışlar ve ritüelleşmiş hareketler üzerinden Badii’nin psikik çatışmasına tanıklık eder. Bu eksiklik, temsilde bir boşluk üretir ve Doane’in (2013, s. 235) belirttiği gibi, anlatının “görsel ve sözel temsilin sınırında” işlediği bir alan yaratır.

Badii'nin motivasyonlarını açıklamaktan kaçınması ve yolculuğunun ritüelvari yapısı, işlenmemiş derin psikolojik yaralara işaret eder. Bu bağlamda Lacan'ın (1966/1977, s. 55-70) "söylenmeyen" kavramı, öznenin yapısal eksikliğini ifşa eden kritik bir analiz aracı sunar; Badii'nin kimliği, anlatının merkezindeki bu temel boşluk etrafında şekillenmiştir (McGowan, 2020, s. 235-240). Lacancı psikanalizde "simgesel düzenin eksikliği" olarak tanımlanan bu durum, Badii karakterinin yalnızca özne olarak değil, anlatının taşıyıcısı olarak da parçalı doğasını açıklar. Filmin psikanalitik semiyotik açıdan okuması, anlamın sabitlenemediği, öznenin sürekli yer değiştirdiği ve arzusun söze dökülemeden sürekli geri döndüğü bir yapıyı ortaya koyar. Bu perspektifle bakıldığında sessizlik, yalnızca bir anlatım tekniği değil, öznenin yapıbozuma uğramış içsel mimarisini ifşa eden temel bir boşluk işlevi görür.

Filmin, karakterin geçmişine veya psikolojik durumuna dair açıklayıcı bir arka plan sunmayı bilinçli olarak reddetmesi, izleyiciyi sessizliklerin arasındaki boşlukları doldurmaya, bakışlar ve jestler üzerinden duygusal anlamlar üretmeye yönlendirir. Bu durum, Louis Bisch'in psişik bastırmayla kültürel sansür arasındaki paralellığe dikkat çeken analizleriyle de örtüşmektedir. Bisch'e göre, yasaklanan ya da bastırılan yalnızca anlatının içeriğini değil, aynı zamanda biçimini de şekillendirir (Galili, 2023, s. 10-20).

4.1.3. Travma ve Temsilin Sınırları: Tanıklığın İmkânsızlığı

Travma teorisi, *Kirazın Tadı*'ndaki sessizliği anlamak için kritik bir analitik çerçeve sunar. Caruth'un (2016, s. 4-20) gecikmiş tepki ve anlatısal bütünleşmeye direnç kuramı, filmin yapısal özellikleriyle dikkat çekici bir paralellik gösterir. Bu teori, travmanın ilk anda tam olarak deneyimlenemeyip ancak gecikmeli olarak ortaya çıkışını ve bu nedenle geleneksel anlatı yapılarına direnç gösterişini açıklar. Laub'un (1992, s. 56-60) "tanıklığın çöküşü" kavramı ise travma mağdurlarının yaşadıklarını kelimelere dökmadaki zorluğu tanımlar ve filmin kasıtlı olarak bıraktığı anlatısal boşlukları anlamlandırmada özellikle işlevseldir. Bu teorik perspektifler, Badii'nin suskunluğunu ve filmin anlatısal belirsizliklerini yalnızca birer stilistik tercih olarak değil, aynı zamanda travmanın temsiliindeki kaçınılmaz zorlukların sinemasal tezahürü olarak okumamıza olanak tanır.

Badii'nin duygusal tepkisizliği, tekrarlayan davranışları ve hikayedeki eksik parçalar, travmatik bir deneyimin tipik belirtileri olarak yorumlanabilir. Filmin atlamalı anlatısı ve belirsiz sonu, travmanın doğrusal olmayan zaman algısını ve çözümsüz karakterini yansıtır. Film, anlatısal boşlukları aracılığıyla bir tür tanıklık sunar ancak bu tanıklık eksik ve kırılıktır. Bu yaklaşım, temsilin sınırlarında dolaşmanın etik bir biçimini oluşturur: sessizlik, anlatılamayana dolaylı yoldan tanıklık etme yöntemi haline gelir. Burada "temsilde boşluk" teorisi devreye girer. Filmin sessizliği yalnızca bir eksiklik değil, bilinçli olarak korunan bir suskunluktur. Ahmed'in (2004, s. 116-125) vurguladığı gibi, bu boşluk bazen bastırılan travmanın değil, onun ifade edilememesinin sonucudur; bir "anlam kaybı" değil, etik bir tercihtir. *Kirazın Tadı*, bu etik boşluğu anlatının merkezine yerleştirerek işler.

Sessizlik bu filmde varoluşsal sorgulamalar için bir düşünme alanı yaratır. İzleyiciyi yaşamın temel sorularıyla baş başa bırakırken, kesin cevaplar sunmaktan özenle kaçınır. Filmin sonundaki meta-sinematik sahne, gerçeklik ve kurgu arasındaki çizgiyi bilinçli şekilde silikleştirir. Bu tercih, sinemanın yapısal doğasını vurgularken aynı zamanda varoluşun temsil edilemezliğine işaret eder (Abbott, 2016, s. 120-135). Bu meta-sinematik sahne, izleyiciyi gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları sorgulamaya yönelten etkileyici bir an olarak öne çıkar. Bu sahnede Badii'nin ölümüne tanıklık eden tahnitçi ile olan diyalog sessizce sürerken, kameranın çekimi giderek film içindeki anlatıdan çıkar; böylece kameranın ve yapım sürecinin fark edilir kılındığı, gerçek ve kurgu dünyalarının iç içe geçtiği bir düzlem ortaya çıkar. Bu geçiş, filmin kurmaca yapısını açığa çıkarır ve seyirciyi film dünyasından kopararak sinemanın inşa edilmiş doğasını vurgular. Bilinçli olarak silikleştirilen bu anlatım, izleyiciyi varoluşun kendisinin tam anlamıyla gösterilemez ve anlatılamaz olduğuna dair bir farkındalığa yönlendirir. Böylece sahne, sinematik anlatının sınırlarını aşan, yaşamın ve ölümün temsil edilemez, mecazi anlamda "sessiz" kalması gereken alanlarını öne çıkaran güçlü bir strateji sunar. Bu anlatı stratejisi, İran'ın savaş, baskı ve sansürle şekillenen toplumsal gerçekliğiyle derin bir bağ kurar. Badii'nin suskunluğu, kişisel çaresizliğin kolektif bastırmayla kesiştiği noktada anlam kazanır (Mottahedeh, 2008, s. 1-20; Naficy, 2011, s. 320-330). Ölümüne tanık arayışı ise bireysel yalnızlığın ötesinde, toplumsal düzeyde tanınma ihtiyacının sembolik ifadesine dönüşür. Film, bu katmanlı sessizlikleri aracılığıyla hem içsel çalkantıları hem de kültürel susturma mekanizmalarını aynı anda görünür kılar.

4.1.4. Varoluşsal Sessizlik: Ölüm, Özgürlük ve Seçim

Film, psikolojik olduğu kadar varoluşçu bir temele de dayanır. Badii'nin ölümü bir ritüele dönüştürme çabası, Frankl'ın (1963, s. 10-15) vurguladığı gibi yaşamın anlamını ölümle yüzleşerek arama çabasını yansıtır. Sürekli tanık arayışı ve onaylanma ihtiyacı ise May'ın (1983, s. 40-55) tanımladığı temel varoluşsal kaygıları -yalnızlık, anlam arayışı ve özgürlük karşısında- ki kırılğanlığı- somutlaştırır. Bu davranışlar, karakterin derindeki varoluşsal gerilimlerinin dışavurumu olarak okunabilir.

Merleau-Ponty'nin (2023, s. 20-60) bedensel fenomenolojisi ışığında, Badii'nin çorak arazideki sessiz yolculuğu, bedeninin mekânla kurduğu varoluşsal diyalogu somutlaştırır. Bu sessiz ilerleyiş, Heideggerci "Dasein" (orada-oluş) kavramını yansıtarak, ölümün varlığın temel koşulu olduğu bir bilinç halini cisimleştirir. Tahnitçiyle yapılan son diyalog, bu varoluşsal yalnızlığa karşı duyusal deneyimin dönüştürücü gücünü öne çıkarır; kirazın tadı, rüzgârın dokunuşu gibi basit ancak derin duyumsamalar yaşamın anlamını yeniden keşfetmenin yollarını sunar. Merleau-Ponty'nin sanat kuramı bağlamında, filmin görsel dili yalnızca bir temsil değil, kendine özgü bir dünya inşasıdır (Selvi ve Kılıç, 2023, s. 145-150). Uzun doğa çekimleri ve minimalist diyaloglar, izleyiciyi Badii'nin varoluşsal boşluğuna ortak ederken, aynı zamanda duyusal farkındalık yoluyla yeni anlam katmanları keşfetmeye davet eder. Badii'nin suskun bakışları, bu anlamda hem bir yitim hem de olası bir uyanışın işaretlerini taşır.

Kirazın Tadı'ndaki sessizlik, İran'ın sansür ve baskılarla şekillenen tarihine ayna tutar. Naficy'nin (2011, s. 45-60) belirttiği gibi, bu sessizlik hem devlet eliyle susturulmanın hem de toplumsal travmaların sinemadaki yansımasıdır. Badii'nin ölümüne tanık arayışı, bastırılmış bireysel gerçeklerin duyulma çabasını simgeler. Filmdeki sessizlikler, sadece sözcüklerin yetersizliğini değil, aynı zamanda ifade alanının ne kadar dar olduğunu da bir çeşit sanatsal direniş biçimi olarak gösterir.

Kirazın Tadı'ndaki sessizlik, psikolojik, travmatik ve felsefi katmanları bir arada barındıran zengin bir anlatım aracıdır. Filmdeki suskunluklar, bir yandan bastırılmış duyguların ve iç çatışmaların dışavurumu olarak psikanalitik bir işlev üstlenirken, diğer yandan söze dökülemeyen acıların dolaylı ifadesine dönüşür. Varoluşçu perspektiften bakıldığında ise bu sessizlikler, yaşamın anlamına dair temel soruların yankılanma alanı haline

gelir. Kiyarüstemi'nin sessizlikleri yalnızca bir anlatım tekniği değil, aynı zamanda temsilin sınırlarını zorlayan etik bir duruştur. Bu yaklaşım, izleyiciyi karakterlerin iç dünyalarına olduğu kadar kendi varoluşsal sorgulamalarına da davet eder. Filmdeki suskun anlar, insan ruhunun derinliklerindeki acıyı, özgürlüğün getirdiği sorumluluğu ve yaşamın bilinemez doğasını düşündüren bir işlev üstlenir. Bu sessiz anlatım, seyirciyi pasif bir izleyici olmaktan çıkarıp, aktif bir yorumlayıcı ve düşünür konumuna yükseltir.

4.2. Bir Ayrılık: Suçluluk, Muğlaklık ve Ahlaki Uyumsuzluk

Asgar Ferhadi'nin *Bir Ayrılık* (2011) filmi, titizlikle inşa edilmiş gerçekçi anlatımı, etik ikilemlerle örülü çok katmanlı yapısı ve karakterlerin sessizlik, tereddüt ve çelişki içindeki davranışları aracılığıyla açığa çıkan ahlaki kırılğanlıklarıyla çağdaş İran sinemasının öne çıkan örneklerinden biridir. Film, daha iyi bir gelecek umuduyla İran'dan ayrılmak isteyen Simin ile Alzheimer hastası babasını bırakmak istemeyen Nader arasındaki ayrılık süreciyle başlar. Bu çatışma, kızları Termeh, işçi sınıfından dini hassasiyetleri yüksek bakıcıları Razieh ve onun öfkeli kocası Hodjat gibi diğer karakterleri de içeren karmaşık bir etik ve duygusal çözülmeye evrilir. Ferhadi'nin anlatı yapısı, suçluluk, sınıfsal gerilim ve psikik savunmaların girift bir ağı içerisinde anlamın sessizlik, boşluk ve çelişkili tanıklıklar aracılığıyla olduğu çok katmanlı bir sinema dili sunar (Amiri, & Bolkhari Ghahi, 2013, s. 55-59; Moosavi & Dehghanharati, 2020, s. 26-28).

4.2.1. Sessizlik ve Ahlaki Belirsizlik Alanı

Asgar Ferhadi'nin sinemasında sessizlik, yalnızca iletişimsizlik anlamına gelmez; aynı zamanda karakterlerin yaşadığı ahlaki çatışmaların, karar verme süreçlerindeki belirsizliğin ve vicdani hesaplaşmanın temel bir anlatım aracıdır. *Bir Ayrılık* filminde sessizlik, *Kirazın Tadı*'ndaki gibi varoluşsal yalnızlığı değil, etik olarak askıya alınmış bir durumu yansıtır. Karakterlerin bilgi saklaması, doğru zamanı bekleyerek konuşmayı erteleme ya da bazı durumlar karşısında suskun kalması, alacakları kararların yaratacağı duygusal ve toplumsal sonuçlarla ilgilidir. Bu yönüyle sessizlik, yalnızca bir savunma biçimi değil; aynı zamanda ahlaki temsilin kırılğanlaştığı bir anlatı boşluğuna dönüşür. Mahkeme sahnelerinde görülen kaçamak bakışlar, söylenmemiş gerçekler ve yarıda kesilen diyaloglar, suçluluk

duygusunun kamusal alanda nasıl sessizce işlediğini gösterir (Bye, 2016, s. 117-119).

Bir Ayrılık'ta mahkeme sahnelerindeki sessizlikler, karakterlerin içsel çatışmalarının en görünür hale geldiği anlardır. Nader'in, Razieh'in hamileliği hakkında sahip olduğu bilgiyi bilinçli olarak belirsiz bırakması yalnızca hukuki bir taktik değil; aynı zamanda üstlenmekte zorlandığı ahlaki sorumluluğun dışavurumudur. Bu suskunluk, onun suçlulukla yüzleşmekten kaçınan içsel mücadelesini yansıtır. Benzer şekilde, Razieh'in düşük yaptığını kocasına söylememesi, dini inançları, ekonomik kaygıları ve annelik kimliğiyle ilgili derin bir utanç duygusunun iç içe geçtiği karmaşık bir psikolojik zeminde şekillenir. Ferhadi, bu sessizlik anlarını hem mahkeme gibi otoritenin temsil edildiği kurumsal alanlarda hem de evin mahremiyetinde konumlandırarak, sessizliğin nasıl hem direnç göstergesi hem de edilgen bir teslimiyet biçimi haline geldiğini gösterir (Amiri, & Bolkhari Ghahi, 2013, s. 62-67). Bu sahneler, sessizliğin yalnızca bir eksiklik değil; etik olarak yoğun ve çok katmanlı bir anlatım aracı olduğunu güçlü biçimde ortaya koyar.

4.2.2. Psikanalitik Semiyotik: Bastırma, İnkâr ve Anlatı Kaymaları

Psikanalitik bir bakış açısından bakıldığında, *Bir Ayrılık*'taki karakterler, bastırma, inkâr ve yer değiştirme gibi savunma mekanizmaları yoluyla hem içsel çatışmalarıyla hem de dışsal yargılarla baş etmeye çalışırlar. Sessizlik, bu savunmaların görünür biçimlerinden biri olarak egoyu koruma işlevi görür. Nader'in sürekli masumiyetine vurgu yapması, aslında bilinçdışı düzeyde suçluluk duygusunu bastırmaya ve inkâr etmeye yönelik bir çabadır. Hukuki argümanlarla kendini savunması, altında yatan saldırganlığı –örneğin şiddet anındaki patlamasını– gizlemeye yarayan bir maskeye dönüşür. Benzer şekilde, Simin'in ayrılık kararını yalnızca rasyonel gerekçelerle açıklaması, ataerkil yapının kadınların duygusal ifadelerini sınırladığı bir toplumda kırılğanlığını sessizlikle örtmeye çalışmasının bir göstergesidir (Moosavi & Dehghanharati, 2020, s. 28-30).

Freud'un (1920/2020, s. 45-60) bastırma kavramıyla da uyumlu biçimde, filmdeki sessizlikler söz ile eylem arasında süregiden bir çatışmaya işaret eder. Nader'in mantıklı ve kontrollü konuşmaları, egosantrik haklılık savunusunu inşa ederken; öfke anında sergilediği fiziksel şiddet, bastırılmış

saldırgan itkilerin dışavurumu olarak okunabilir. Bu karşıtlık, bilinçdışının geri dönüşünü işaret eden yapısal bir çatışmadır.

Film, hakikati doğrudan söylemektense sessizlikler, eksik bırakılmış diyaloglar ve değişen bakış açıları aracılığıyla anlatır. Özellikle mahkeme sahneleri bu açıdan ironiktir: Adaletin arandığı bu kamusal alanlar, aynı zamanda gerçeğin sessizlik içinde kaybolduğu, çarpıtıldığı mekânlara dönüşür. Ferhadi'nin sinemasında toplum, açık konuşmayı cezalandırır; belirsizliği ve suskunluğu ise bir tür sosyal denge mekanizması olarak ödüllendirir. Bu durum, yalnızca bireylerin psikolojik savunmalarıyla değil, aynı zamanda toplumun dayattığı bir "suskunluk kültürü"yle ilgilidir. Sessizlik, böylece yalnızca bireysel travmanın değil, toplumsal düzenin de sürdürücü bir aracı haline gelir (Amiri & Bolkhari Ghahi, 2013, s. 68-71; Bye, 2016, s. 117-119).

4.2.3. Travma, Sosyal Kodlar ve Sessizlikteki Direniş

Bir Ayrılık'ta travma, ani bir felaketin doğrudan temsiliyle değil, bireyin toplumsal normlar ve kültürel beklentiler altında yaşadığı sürekli baskı aracılığıyla görünür hale gelir. Travmatik deneyim yalnızca bireysel psikolojide değil, aynı zamanda sistemik yapılar içerisinde donmuş, normatif bir krizin semptomu olarak kristalleşmiştir. Raziéh'in dindar bir Müslüman kadın olarak yaşadığı etik ikilemler -işverene yalan söylemek, istemeden yemin etmek, düşük yapmak- sessizlikle dile gelen dinsel ve kültürel bir sıkışmayı yansıtır. Onun hamileliğini ve maruz kaldığı fiziksel şiddeti gizleme çabası, toplumsal normların travmayı nasıl derinleştirdiğinin etkileyici bir örneğidir. Ekonomik güvencesizliğin dinî yükümlülüklerle çatıştığı bu durumda, Raziéh sürekli olarak sessizlik, tereddüt ve bastırma arasında sıkışır. Bu içsel gerilim, dramatik patlamalarla değil; duraksayan konuşmalar, kaçamak bakışlar ve boğazına düğümlenen sessiz ağlamalarla tezahür eder. Sessizlik, bu anlatıda boşluktan değil, toplumsal denetimin bastırıcı etkisinden beslenir (Moosavi & Dehghanharati, 2020, s. 27-30).

Benzer bir şekilde, Termeh'in yaşadığı travma da sessizliğin gölgesinde biçimlenir. Yetişkinlerin ikircikli davranışlarına, özellikle de doğruyu söylemeye zorlandığı sahnelerde tanık olması, onu giderek daha derin bir ahlaki ikilemin içine çeker. Ebeveynleri arasında tercih yapması istendiği mahkeme sahnesinde susması, yalnızca bir cevap eksikliği değil; aynı za-

manda ahlaki bir çıkmazın ve duygusal yükün sessiz ifadesidir. Bu sahne, anlatının kapanışını askıya alır; söylenmeyen hakikatlerin, dile gelmeyen ama hissedilen bir yükü izleyicide yankı bulmasını sağlar (Amiri & Bolkhari Ghahi, 2013, s. 73-75).

Termeh'in sessizliği aynı zamanda bedenlenmiş bir etik çatışma olarak da okunabilir. Caruth'un (2016, s. 140-145) travmanın "tam olarak temsil edilemeyen ve söylemin sınırında asılı kalan" doğasına ilişkin tanımıyla paralel biçimde, bu sessizlik yalnızca eksiklik değil; fazlalığın, anlatı kapasitesini aşan yoğunluğun bir işaretidir. Termeh, çocuklukla yetişkinlik arasında salınan bir eşikte durur; onun sessizliği hem psikoseksüel gelişimin kritik bir uğrağına hem de kültürel yükümlülüklerin altında ezilen ahlaki bir özneye dönüşümüne işaret eder.

4.2.4. Varoluşsal Estetik: Belirsizlik, Seçim ve Özgürlük Kaygısı

Ferhadi'nin sinematik evreninde ahlaki mutlaklıklar, sabit doğrular olarak değil; sürekli değişen toplumsal ilişkiler ve kişilerarası dinamikler içinde eriyip giden kırılğan değerler olarak temsil edilir. Karakterler yalnızca dışsal olaylara değil, aynı zamanda anlam ve eylemlilik arayışına içkin etik belirsizliklere karşı mücadele verirler. Bu bağlamda sessizlik, ikili bir işlev üstlenir: bir yandan yargılayıcı bakışlardan korunmak için geçici bir sığınak sunarken, diğer yandan karakterleri kararsızlık ve sorumluluk yüküyle baş başa bırakan bir hapishaneye dönüşür. Ferhadi'nin kamerası, bu sessizlik anlarını yalnızca anlatısal boşluklar değil; karakterlerin içsel çatışmalarının en yoğun yaşandığı kritik eşikler olarak kayda geçirir (Bye, 2016, s. 117-119). Sessizlik burada iletişimsizliğin değil, sözcüklerin taşıyamadığı gerçeklerin beden dili, bakışlar ve suskunluk aracılığıyla aktarıldığı yoğun bir iletişimin alanıdır.

Ferhadi'nin etik yaklaşımı, Simone de Beauvoir'ın *The Ethics of Ambiguity* adlı eserinde geliştirdiği "belirsizlik etiği" kavramıyla örtüşmektedir. Beauvoir'a göre insan, varoluşunu ve özgürlüğünü ancak belirsizlik içinde yaşayabilir. Özgürlük her zaman sorumlulukla birlikte gelir ve bu durum kesinlikten uzak, sürekli bir belirsizlik hali yaratır. Hakikat, adalet ya da iyilik gibi değerler evrensel ve sabit ölçülerle tanımlanamaz; bireyler bu değerlerin belirsizliği içinde seçimler yapmak ve bu seçimlerin sonuçlarını üstlenmek zorundadır. Bu çerçevede sessizlik, yalnızca kararsızlık değil;

aynı zamanda verilen kararın ağırlığını, özgürlüğün yükünü ve sorumluluğunu taşıyan etik bir tavidir. Ferhadi'nin karakterleri, kesin doğrular içinde değil, bu belirsizlik alanında konuşur ya da susar. Onların sessizlikleri, varoluşsal özgürlüğün getirdiği ağır sorumluluğun bir ifadesi olarak görülebilir (Beauvoir, 1948, s. 25-45). Dolayısıyla Ferhadi'nin filmlerindeki ahlaki ikilemleri ve etik çatışmaları anlamak için Beauvoir'ın "belirsizlik etiği" önemli bir kuramsal çerçeve sunar. Sessizlik, bu bakış açısıyla yalnızca iletişimden kaçış değil; bireyin özgür iradesini sınıadığı, varoluşsal sorumlulukla yüzleştiği derin bir alanı temsil eder. Böylece Ferhadi'nin sineması, Beauvoir'ın varoluşçu etik anlayışıyla güçlü bir paralellik taşır.

Filmdeki varoluşsal gerilim, Rollo May ve Irvin Yalom'un özgürlük ile kaçınılmaz sorumluluk arasında kurdukları ikilemi yansıtır. Karakterler, belirsizlik içinde seçim yapma zorunluluğuyla yüzleşirken, en büyük etik ve psikolojik kırılmalarını bu kararsızlık anlarında yaşarlar. Yasal sistemin muğlaklığı ve toplumsal beklentilerin baskısı altında ezilen bireyler, suskunluk anlarında parçalanmış benliklerinin sınırlarına çarparlar. Bu sessizlikler, yalnızca kararsızlığa değil, aynı zamanda varoluşsal kaygının en çıplak hâline tanıklık eder. Kişinin hem özgürlüğünü hem de bu özgürlüğün getirdiği yalnızlığı deneyimlediği metafizik duraklamalara dönüşürler (May, 1983, s. 40-55; Yalom, 1980, s. 25-45). Ferhadi'nin sinemasında bu anlar, karakterlerin iç çatışmalarını aşarak insan varoluşunun temel çelişkilerine ışık tutan poetik sahneler halini alır.

Filmin son sahnesi, bu estetik anlayışın doruk noktasıdır. Termeh'in hangi ebeveyni seçeceğini açıklamadan susması, yalnızca bir anlatı tercihi değil; hakikatin, adaletin ve ahlaki doğruların mutlak biçimlerle temsil edilemeyeceğine dair güçlü bir sanatsal bildiridir. Bu bilinçli sessizlik, izleyiciyi net yargılardan uzak durmaya ve yaşamın çözümsüz ahlaki gerilimleriyle yüzleşmeye zorlar. Karakterlerin suskunlukları, filmin temel sorusunu –gerçek adaletin mümkün olup olmadığı sorusunu– doğrudan seyirciye devreder. Bu anlatı stratejisi, sinemanın etkisini çözümler üretmekte değil; insani karmaşıklığı bütün çelişkileriyle görünür kılmakta bulan bir yaklaşımın sonucudur (Smith, 2011; Xueqin, 2012).

Mahkeme sahneleri, bu etik ve estetik stratejinin görsel-toplumsal zeminini oluşturur. Ferhadi, bu mekânları adaletin dağıtıldığı yerler olmaktan çok, etik kararların askıya alındığı ya da ertelendiği liminal alanlar olarak çerçeveler. Filmin kapanışında Termeh'in sessizliği, yalnızca anlatının ta-

mamlanmaması anlamına gelmez; aynı zamanda Jacques Rancière'in “estetik rejim” olarak tanımladığı temsil rejiminde olduğu gibi, nihai anlamın askıya alındığı, yorumlayıcı özgürlüğün izleyiciye bırakıldığı bir yapıyı ortaya koyar (Rancière, 2013, s. 110-130). Sessizlik, bu bağlamda sadece anlamın eksikliği değil; anlamın çoğulluğunun, kırılmalılığının ve radikal açıklığının alanı olarak işlev görür.

4.2.5. Sessizliğin Semiyotik ve Toplumsal İmgesi

Ferhadi'nin filmlerindeki sessizlik, yalnızca dramatik gerilimi artıran bir araç değildir; aynı zamanda sınıfsal, cinsiyet temelli ve dini çatışmaların temsilini taşıyabilmek için oluşturulmuş estetik bir biçimdir. *Bir Ayrılık* filminde sessizlik, çoğunlukla konuşmanın mümkün olmadığı ya da ahlaki yükün kelimelerle ifade edilemeyecek kadar ağırlaştığı anlarda ortaya çıkar. Bu yönüyle sessizlik, bir tür dilsel kopuşa ve etik sınırların taşmasına işaret eder. Filmdeki sessizlikler, yalnızca bireysel değil, toplumsal bastırmaların da açığa çıktığı çok katmanlı göstergelerdir. Ferhadi, sessizliği bir boşluk olarak değil; anlam, vicdan ve kararsızlığın iç içe geçtiği bir semiyotik alan olarak işler. Bu sessizlikler, klasik anlatıların net çözümlerle bitmesini engeller ve izleyiciyi yalnızca hikâyenin değil, aynı zamanda etik sorumluluğun da bir parçası hâline getirir. Bu anlamda Ferhadi'nin sinema dili, psikanalitik ve varoluşçu perspektiflerle değerlendirildiğinde, sessizliği temsilin sınırlarını zorlayan bir anlam üretim biçimine dönüştürür; öylenmemiş olanın en yoğun biçimde duyulduğu alan (Bye, 2016, s. 117-119).

*Bir Ayrılık*ta sessizlik, anlatının temel taşıdır. Karakterlerin iç dünyalarının karmaşık psikolojik ve ahlaki gerilimler, çoğunlukla söz yerine sessizlikle ifade bulur. Ferhadi'nin merkezdeki çatışmaları çözümsüz bırakma tercihi, modern insanın karşılaştığı çok katmanlı gerçeklikler ve uzlaşmaz ikilemler karşısındaki çaresizliğini yansıtır. Filmdeki her sessizlik anı; suçluluk duygusunun ağırlığından, toplumsal normların baskılarına, varoluşsal belirsizliğin doğurduğu kaygıdan, ahlaki kararsızlığın yol açtığı felç edici hâle kadar pek çok psikolojik boyut içerir. Bu sinematik dünyada sessizlik, tek ve mutlak bir hakikatin olamayacağını kabul eden; insan varoluşunun karmaşıklığına saygı duyan samimi bir ifade biçimi hâline gelir. Ferhadi'nin kamerası, sessizliği sadece konuşmanın eksikliği olarak değil;

karakterlerin içsel çatışmalarını en yoğun yaşadıkları ve izleyicinin kendi etik pusulasını sorgulama fırsatı bulduğu poetik anlar olarak yansıtır.

4.3. Cennetin Rengi: Sessizlik, Engellilik ve Duygusal Reddin Sinematik Temsili

Mecid Mecidi'nin *Cennetin Rengi* filmi, görme engelli bir çocuk olan Muhammed'in manevi ve duygusal yolculuğunu konu alırken; engellilik, aile içindeki reddedilme ve içe yönelmiş özlemlerin çok katmanlı boyutlarını işler. Hikâye, Muhammed'in Tahran'daki körler okulundan tatil için kırsaldaki ailesine dönmesiyle başlar. Onun dünyası, sessizlik, dokunma ve sezgi yoluyla inşa edilmiş duygusal bir haritadır. Doğayla kurduğu ilişki, seslere, dokulara ve küçük ayrıntılara gösterdiği dikkatle derinleşir. Bu yönüyle Muhammed'in körlüğü bir eksiklik değil, farklı bir algılama biçimi olarak sunulur. Ancak babası Haşim, oğlunun engelliliğini kişisel bir başarısızlık ve toplumsal bir utanç kaynağı olarak görür. Onun sessizliği, sevgisizlikten değil, toplumsal baskılar ve içsel çatışmalar nedeniyle konuşamamanın sonucu olarak gelişir. Film boyunca sessizlik, yalnızca sessiz kalma hali değil, bastırılmış arzuların, dile getirilemeyen kederin ve varoluşsal bir arayışın taşıyıcısıdır (Brussat & Brussat, t.y; Ebert, 2000; Madhavan, 2022, s. 123-125; StudyCorgi, 2021).

4.3.1. Sessizlik ve Ötekileştirme

Filmde sessizlik, sadece işitsel bir eksiklik olarak değil; doğayla, bedenle ve duygularla kurulan alternatif bir iletişim biçimi olarak gösterilir. Muhammed, ağaçların kabuklarına dokunarak, kuş seslerini dinleyerek ve toprağı hissederek çevresini algılar. Bu deneyim, Merleau-Ponty'nin (2023) “bedenlenmiş algı” kuramını hatırlatır: Dünya, beden aracılığıyla anlam kazanır. Muhammed için sessizlik, görme yetisinin yitimi değil, diğer duyularla inşa edilen anlamlı bir dünyadır (Brussat & Brussat, t.y; Madhavan, 2022, s. 123-125).

Buna karşılık Haşim'in sessizliği, sevgiden değil, kabullenememekten kaynaklanır. Baba-oğul arasındaki diyaloglar kısadır, duygu yüklü değildir. Bu iletişimsizlik, Lacan'ın simgesel düzene dair kuramıyla okunabilir: Haşim, oğlunu toplumsal düzene uygun bir özne olarak konumlandıramaz ve onu

dışlar. Bu dışlama, Freud'un bastırma kavramının toplumsal bir tezahürü olarak da düşünülebilir (Freud, 1915, s. 141-158; Lacan, 1966/1977, s. 45-80). Haşim'in oğluna yönelik sessizliği, bir uzlaşma değil, derin bir reddetmenin ifadesidir. Film, engellilerin ve duygusal ihmale uğrayan bireylerin toplumda ve aile içinde nasıl susturulduğunu güçlü bir şekilde ortaya koyar (StudyCorgi, 2021).

4.3.2. Psikanalitik Perspektiften: Eller, Utanç ve Erkeklik

Filmde sıkça tekrarlanan “eller” teması, duyguların sözsüz bir ifadesi olarak öne çıkar. Muhammed'in elleri hep dışa dönüktür; doğaya, insanlara ve hayata dokunur. Onun elleri, sevgi, merak ve bağ kurma arzusunun taşıyıcısıdır. Buna karşın Haşim'in elleri kontrol etmeye, bastırmaya ve uzak tutmaya yöneliktir. En çarpıcı sahnede Haşim, oğlunun elini bir nehirde bırakır; bu anın ölümle sonuçlanıp sonuçlanmadığı açık bırakılır. Ancak bu sahne, yalnızca fiziksel bir kopuş değil; aynı zamanda Haşim'in baba kimliğinin ve içsel çatışmalarının sembolik çöküşüdür. Sessizlik, burada duygusal reddin en keskin ifadesi hâline gelir (Madhavan, 2022, s. 123-125; Zargar, 2016, s. 10-15).

Haşim'in sessizliği, toplumun “ideal baba” rolüne dair beklentileri altında ezilen bir bireyin, utanç ve yetersizlikle başa çıkamayışının sonucudur. Oğlunu kabul edememesi, aslında kendi kimlik krizinin dışavurumudur. Film, gerçek ebeveynliğin koşulsuz kabulden geçtiğini ve bunun toplumsal normlar karşısında nasıl bastırılabilirdiğini gözler önüne serer (Zargar, 2016, s. 10-15). Bu sessizlik, Kristeva'nın “chora” kavramıyla da ilişkilendirilebilir: bastırılmış olanın sözcüklere dökülemeyip beden ve duyular aracılığıyla ifade bulması. Muhammed'in engelli bedeni, sözsüz ama güçlü bir anlatım aracıdır. Onun dokunuşları, sessizlikleri ve tepkileri, bir anlam evreni yaratır. Bu anlamda film, sessizliği bir eksiklik değil, alternatif bir dil olarak sunar (Kristeva, 1984, s. 45-70; Madhavan, 2022, s. 123-125; Oktan, 2019, s. 15-22).

4.3.3. Engellilik, Sessizlik ve Varoluş: Cennetin Rengi Filminde İçsel Yolculuk ve Toplumsal Reddin Estetiği

Mecid Mecidi'nin *Cennetin Rengi* (1999) filmi, görme engelli bir çocuk olan Muhammed'in hem içsel hem de toplumsal bir yolculuğunu anlatır.

Film, engelliliği yalnızca fiziksel bir eksiklik olarak değil; insanın derin duygusal dünyasına açılan bir kapı olarak ele alır. Muhammed’in körlüğü, onu sadece görme yetisinden yoksun bırakmaz; aynı zamanda toplumun “normal” kabul ettiği kalıplar nedeniyle duygusal olarak dışlanmasına da neden olur. Babasının sevgisini kazanmak için verdiği çaba, okuluna dönme arzusu ve büyükannesiyle kurduğu koşulsuz ilişki, onun en derinlerde kabul ve aidiyet aradığını gösterir.

Ancak çevresindekiler –özellikle babası Haşim– bu ihtiyacı göremez. Muhammed’in etrafına örülen duvarlar, fiziksel engelinden değil; toplumun farklılıkla baş edemeyen anlayışından kaynaklanır. Bu yönüyle film, engellilik çalışmaları perspektifinden okunduğunda, normatif beden algısına uymayan bireylerin nasıl “eksik” ilan edilip sistematik biçimde dışlandığını gözler önüne serer (Hekimoğlu & Karayama, 2023, s. 182-185). Muhammed’in okuluna dönme arzusu, aslında bir “yer” arayışıdır –kabul edildiği, varlığının anlam kazandığı bir yerin özlemidir. Haşim’in onu evde istememesi, sadece bireysel bir reddediş değil; toplumsal düzeyde işleyen sistematik dışlamanın bir yansımasıdır.

4.3.4. Çift Katmanlı Travma: Bireysel Yalnızlık ve Toplumsal Dışlanma

Muhammed’in yaşadığı travma, iki yönlüdür: Bir yandan babasının sevgisizliğiyle oluşan bireysel yalnızlık, diğer yandan toplumun “normal” üzerine kurulu yapısının neden olduğu sistematik dışlanma. Körlüğü, bu iki baskının kesişiminde şekillenen somut bir metafor hâline gelir: Görünmeyen değersiz sayıldığı bir dünyada, görünmeyen bir bedenin nasıl silindiğinin göstergesidir. Fakat film, bu karanlık tabloya doğayı bir tür karşı-dil olarak yerleştirir. Su sesi, yaprakların hışırtısı, kuşların kanat çırpışı gibi unsurlar, Muhammed’in acılarına birer çevirmen gibi eşlik eder (Oktan, 2019, s. 15-22).

Travma kuramları da bu noktayı destekler: İyileşme çoğu zaman kelimelerin yetmediği yerde başlar; Muhammed’in doğayla kurduğu sessiz bağ, travmasının dili hâline gelir. Bu ilişki sadece bir kaçış değil; aynı zamanda bastırıcı normlara karşı geliştirilen sessiz bir direniş biçimidir. Caruth’un (2016, s. 54-76) travma anlayışıyla bakıldığında, Muhammed’in yaşantısı, dile getirilemeyen ve zamansal olarak gecikmeli travmalarla örülüdür. Onun gözyaşları, kelimelere dökülemeyen ama bedende yankılanan anla-

tılardır. Doğanın sesi, travmaya tanıklık etmenin alternatif yollarını sunar. Bu, Laub'un (1992, s. 20-50) "tanıklığın çöküşü" kavramına benzer: Sessizlik, yokluk değil; tam aksine travmanın kendisidir.

4.3.5. Varoluşçu Estetik ve Sessizliğin Ontolojisi

Film, varoluşsal psikolojinin temel temalarına – anlam, bağlılık ve aşkınlık arayışına – derinlemesine dokunur. Haşim'in toplum baskısıyla şekillenen benlik kurgusunun aksine, Muhammed'in varoluşu daha saf, daha otantik bir insanlık durumunu temsil eder: Sevilme, ait olma ve dünyayla anlamlı bir bağ kurma arzusu. Onun doğayla kurduğu ilişki, sadece estetik değil; aynı zamanda ruhani bir açıklıktır (Brussat & Brussat, t.y). Muhammed'in engelli olması, bir eksiklikten çok, dünyayı farklı bir algı düzleminde deneyimlemesine olanak tanır. Duyulara, dokulara ve seslere gösterdiği hassasiyet, onu "normal" insanların çoğu zaman fark edemediği derinliklere taşır. Bu, Frankl'ın (1963, s. 45-60) anlam arayışına dair fikirleriyle de örtüşür: Acı, doğru yorumlandığında bir anlam kapısı hâline gelebilir. Muhammed'in engeli, anlam arayışının önünde bir engel değil; bu arayışa açılan bir geçittir. Haşim ise bu anlam yolculuğuna direnç gösteren bir figürdür; Sartre'ın tanımıyla "kötü niyet" içinde yaşar – kendi sorumluluklarını reddederek kaderi dışsallaştırır.

Filmin finali hem görsel hem de duygusal olarak oldukça yoğun ve çok katmanlıdır. Nehirde sürüklenen Muhammed'in parmaklarını gökyüzüne uzatması hem fiziksel varlığın son çırpınışı hem de ruhun özgürleşme arzusudur. Bu sahne, izleyiciyi açık bir şekilde düşünmeye, kendi varoluşunu sorgulamaya davet eder. Ekranın beyaza bürünmesiyle birlikte doğanın sesleri yoğunlaşır ve anlatı bir tür aydınlanma anına dönüşür. Bu an hem ölümün hem de yeniden doğuşun imasıdır (Ebert, 2000; Wong, 2013, s. 12-18; Zargar, 2016, s. 10-15). Gökyüzüne uzanan titrek el, insan ruhunun karanlıktan ışığa doğru uzanan umudunu simgeler. Bu final, temsilin sınırlarını zorlar. Muhammed'in kurtulup kurtulmadığı bilinmez, fakat bu belirsizlik bir kayıp değil; yeni bir anlam alanıdır. Yalom'un (1980, s. 65-95) ölüm bilinciyle yaşamın anlamını yoğunlaştırma fikri burada beden bulur. Final, aynı anda hem trajik hem umut doludur.

Cennetin Rengi'nde sessizlik, yalnızca diyalogsuzluk değil; duygusal, toplumsal ve varoluşsal katmanların iç içe geçtiği bir ifade biçimidir. Meci-

di, sessizliği estetik bir araçtan çok daha fazlası olarak kullanır: Sessizlik, bastırmanın dili, reddedilen arzunun yankısı, travmanın görünmez izi ve ruhani dayanıklılığın sesi hâline gelir. Muhammed'in yolculuğu, bir çocuğun evine dönme arzusu gibi görünse de aslında evrensel bir çağrıdır; görülmek, duyulmak ve sevilme isteği. Mecidi, sessizlik aracılığıyla izleyiciyi derin bir içsel yüzleşmeye çağırır. Bu, kelimelerle değil; dokunuş, bakış ve doğanın sesiyle kurulan bir sinemadır. Ve bu sinema, belki de en çok, insanın kırılğan ama umut dolu varoluşunun bir yankısıdır.

5. Karşılaştırmalı Tartışma

Abbas Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı* (1997), Asgar Ferhadi'nin *Bir Ayrılık* (2011) ve Mecid Mecidi'nin *Cennetin Rengi* (1999) adlı filmleri, çağdaş İran sinemasında sessizliği çok katmanlı bir anlatı ögesi olarak kullanan çarpıcı örneklerdir. Farklı anlatı yapıları barındırmalarına rağmen bu üç filmde sessizlik; yalnızca psişik bir semptom değil, aynı zamanda travma, bastırma, ahlaki ikilik ve varoluşsal sorgulamanın taşıyıcısı olan güçlü bir sinematik dile dönüşür. Sessizlik burada bir boşluk değil; anlamın, direnişin ve duygusal yoğunluğun kristalize olduğu bir alandır (Moghimî, 2025, s. 76-84; Naficy, 2011, s. 210-230).

5.1. Sessizlik: Psikodinamik Bir Savunma ve Sosyal Müzakere Alanı

Her üç filmde de sessizlik, hem bireysel düzeyde bir savunma mekanizması hem de toplumsal bağlamda dolayımlanmış bir ifade biçimi olarak işlev görür. *Kirazın Tadı*'ndaki Badii'nin suskunluğu, *Bir Ayrılık*'ta Razieh'in etik ikilem karşısındaki tereddütü ve *Cennetin Rengi*'nde Haşim'in utanca dayalı sessizliği; psikanalitik açıdan bastırma, inkâr ve yer değiştirme gibi savunma süreçleriyle ilişkilendirilebilir (Freud, 1900, s. 230-290; Lacan, 1966, s. 45-80).

Bu sessizlikler, bireylerin suçluluk, utanç ve çaresizlik gibi yoğun duygularla baş edebilmek için geliştirdiği bilinçdışı tepkilerdir. Aynı zamanda konuşmanın olanaksızlaştığı alanlarda, duygulanımın dil ötesi bir şekilde dışavurumu olarak ortaya çıkar (Tabarraee, 2013, s. 70-140). Bu yönüyle sessizlik, anlatısal bir eksiklik değil, benliğin psikolojik bütünlüğünü koruma çabasıdır.

Toplumsal düzlemde ise sessizlik, İran'ın ataerkil ve dinsel hiyerarşileri içerisinde bir tür sembolik müzakere alanına dönüşür. *Bir Ayrılık*'taki mahkeme sahneleri, adaletin konuşmayla değil suskunlukla şekillendiği bir gerilim mekânına dönüşürken (Rezaei & Ghandhari, 2015); *Cennetin Rengi*'nde Haşim'in suskunluğu, kamusal utançla özel duygusal direniş arasında bir çatışmayı temsil eder. Bu bağlamda sessizlik, Batılı anlatılarda sıkça eylemsizlikle özdeşleştirilse de İran sinemasında kırılğanlık, direnç ve kimlik mücadelesinin estetik bir aracıdır (Moghimi, 2025, s. 76-84).

5.2. Travmanın Temsili Sınırları ve Sessizlik

Caruth (2016, s. 54-76) ve Laub'un (1992, s. 20-50) tanımladığı gibi travma, doğrudan temsil edilemeyen, zamansal olarak bölünmüş bir deneyimdir. Bu teorik çerçeveye bakıldığında, *Kirazın Tadı*'nda Badii'nin intihar niyetini açıklamayı reddetmesi; *Bir Ayrılık*'ta karakterlerin parçalanmış anlatıları ve yüzleşmeleri; *Cennetin Rengi*'nde ise duygusal ihmalin sessizliğe gömülmesi, travmanın dolaylı temsiline işaret eder.

Bu filmlerde travma, çoğunlukla sözle değil, sessizlikle, gecikmeyle ve bedenın mikro hareketleriyle temsil edilir. Lacan'ın (1966, s. 45-80) “söylenemeyen” ve öznenin yapısal eksikliği gibi kavramları burada açıklayıcıdır; sessizlik, gösterge zincirinde bir kopuş değil, bilinçdışı arzunun geri dönüşüdür.

Örneğin *Bir Ayrılık*'ta Razieh'in suskunluğu, etik sorumluluk ile dini inanç arasındaki gerilimde sıkışır. Termeh'in suskunluğu ise çocuğun tanıklıkla yüklenen ahlaki yükünü gösterir (Rezaei ve Ghandhari, 2015, s. 95-105). *Cennetin Rengi*'nde ise reddedilen bir çocuk olarak Muhammed'in travması, dramatik konuşmalarla değil, sessizlik, doğa imgeleri ve beden diliyle aktarılır. Böylece travma, sadece anlatılamayan bir yara değil; dilin ötesinde yankılanan bir duygusal hafıza olarak sahneye taşınır (Moghimi, 2025, s. 76-84; Naficy, 2011, s. 210-230).

5.3. Sessizliğin Ontolojisi: Etik ve Varoluşsal Belirsizlik

Bu üç filmde sessizlik, yalnızca psikolojik ya da toplumsal bir olgu değil; aynı zamanda ontolojik ve etik bir sorunsallaşmadır. *Kirazın Tadı*'nda yaşamın anlamı üzerine radikal bir sorgulama; *Bir Ayrılık*'ta ahlaki kararların

ertelenebilirliği; *Cennetin Rengi*'nde ise aşkın deneyimlerin sezgisel olarak sessizlik aracılığıyla aktarımı söz konusudur.

May (1983, s. 30-55) ve Frankl (1963, s. 45-60) gibi varoluşçu düşünürlerin görüşleriyle paralel biçimde, bu filmlerdeki sessizlikler anlamın yokluğunu değil, onun arayışını temsil eder. Sessizlik, burada “nihai soruların” sorulduğu bir alan olur; özgürlük, ölüm, yalnızlık ve anlam. Termeh'in karar vermekten kaçınarak sustuğu son sahne, Muhammed'in nehirdeki belirsiz akıbeti ve Badii'nin kadraja alınmayan sonu, izleyiciyi bu sorularla baş başa bırakır.

Bu açık uçlu sonlar, belirlenmiş anlamlar üretmek yerine, izleyiciyi belirsizliğin etik potansiyeliyle yüzleştirir. Sessizlik, burada yalnızca bir eksiklik değil; tamamlanmamışlığın doğurduğu düşünsel ve duygusal yoğunluğun alanıdır.

5.4. İran Sinemasında Sessizlik: Estetik ve Politik Anlam

Bu sessizlik biçimleri aynı zamanda İran sinemasının üretim koşulları ve politik sınırlarıyla doğrudan ilişkilidir. Sessizlik, sansürün ve ifade özgürlüğü kısıtlamalarının ortasında alternatif bir anlatı stratejisi hâline gelir. Naficy'nin (2011, s. 341-355) “aksanlı sinema” kavramında belirttiği gibi, İranlı yönetmenler sessizlik, metafor ve boşluk aracılığıyla radikal anlam üretme yolları geliştirirler.

Kiyarüstemi'nin minimalist anlatısı, Ferhadi'nin eliptik kurgusu ve Mecidi'nin duygusal yoğunluğu; bireysel travmaların yanı sıra, toplumsal bastırmaların da temsilini mümkün kılar. Sessizlik bu bağlamda bir hafıza alanına dönüşür: bastırılanı hatırlatan, dile getirilemeyişi görünür kılan ve politik direnişe zemin sunan bir alan (Kılıç, 2018, s. 130-140; Moghimi, 2025, s.76-84; Tabarraee, 2013, s. 75-110).

Kirazın Tadı, *Bir Ayrılık* ve *Cennetin Rengi* filmleri, sessizliği yalnızca bir anlatı tekniği değil; psikodinamik savunma, travma temsili, varoluşsal sorgulama ve politik ifade biçimi olarak ele alır. Sessizlik, bu sinemada ne yalnızca boşluk ne de edilgen bir suskunluk hâlidir. Aksine, acının, ahlaki karmaşanın ve kimliğin yeniden kuruluşunun sahnesi olur. Bu filmler, sessizliği etik ve estetik bir direnç alanına dönüştürürken, izleyiciyi de basit çözümler değil, karmaşık insani sorularla baş başa bırakır. Sonuçta bu ses-

sizlikler hem karakterlerin hem de izleyicinin kendi içsel yankılarına kulak vermeye davet eden evrensel çağrılardır.

6. Sonuç

İran sinemasında sessizlik, yalnızca konuşmanın olmaması anlamına gelmez; aynı zamanda psikolojik karmaşıklığın, toplumsal çatışmaların, varoluşsal sorgulamaların ve estetik-politik direnişin yoğunlaşmış bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkar. Bu makalede, sessizliğin nasıl işlev gördüğünü anlamak için psikanalitik kuram, travma çalışmaları ve varoluşçu psikoloji perspektifleri bir arada ve birbiriyle ilişkili biçimde kullanılmıştır. Sessizlik, bu yaklaşımlar çerçevesinde bir semptom, bir savunma mekanizması, bir strateji ve aynı zamanda bir anlam üretim biçimi olarak ele alınmıştır.

İncelenen üç film -Abbas Kiyarüstemi'nin *Kirazın Tadı*, Asgar Ferhadi'nin *Bir Ayrılık* ve Mecid Mecidi'nin *Cennetin Rengi*- sessizliği travmanın dışavurumu, ahlaki ikilemlerin ifade bulduğu alan ve varoluşsal belirsizliğin estetik formu olarak farklı bağlamlarda işler. Bu filmlerde sessizlik, karakterlerin söyleyemediklerini, bastırdıklarını ya da ifade etmekten kaçındıklarını aktarmanın bir yoludur. Aynı zamanda izleyicinin düşünmesi, sorgulaması ve ahlaki olarak konumlanması için bir alan yaratır. Bu sessizlikler sadece bastırılmış duyguların yansıması değil; aynı zamanda özlem duygusunun, anlam arayışının ve aşkınlık deneyimlerinin de yankısıdır.

Psikanalitik açıdan bakıldığında, bu filmlerdeki sessizlikler bastırma, inkâr ve yer değiştirme gibi savunma mekanizmalarının görünür hale geldiği alanlar olarak değerlendirilir. Bu sessizlikler, travmanın doğrudan anlatılamayan yapısını değil; bilinçdışından gelen ve simgesel olarak geri dönen semptomları temsil eder. Örneğin *Bir Ayrılık*'ta mahkeme sahnelerindeki sessizlikler ya da *Cennetin Rengi*'nde bir babanın oğlunu sessizce reddetmesi gibi durumlar, karakterlerin yaşadığı içsel çatışmaların kelimelere dökülmeden ama açıkça hissedilen izlerini taşır.

Varoluşsal açıdan ise sessizlik, yaşamın anlamına dair soruların yüksek sesle sorulmadığı ama derinlemesine hissedildiği bir alan yaratır. *Kirazın Tadı*'nda Badii'nin intihar nedenini açıklamaktan özellikle kaçınması, *Bir Ayrılık*'ta Termeh'in sessizliği koruyarak son kararı açıklamaması ya da *Cennetin Rengi*'nde Muhammed'in kaderine ilişkin belirsizlik, sessizliğin

yalnızca bilgi eksikliği değil; aksine, varoluşsal anlamın doğduğu bir boşluk olduğunu gösterir. Bu sessizlik, tamamlanmamış ama potansiyel olarak anlam yüklü bir alan yaratır.

Bu filmlerde sessizlik, aynı zamanda İran'ın kültürel ve siyasal bağlamı içinde şekillenmiş estetik bir stratejidir. Sansür, dini normlar ve toplumsal tabular arasında film üretmenin sınırlılıkları içinde, sessizlik yaratıcı bir dilin parçası haline gelir. Bu bağlamda sessizlik, yalnızca kısıtlanmış konuşmanın yerine geçen bir araç değil; aynı zamanda metaforlar, görsel anlatım ve imgesel yoğunlukla birleşerek özgün bir anlatım alanı yaratır. Naficy'nin (2011, s. 341-355) “aksanlı sinema” kavramıyla da örtüşen bu yaklaşım, sessizliği yalnızca bir zorunluluk değil; aynı zamanda bir özgürlük biçimi, bir sinemasal dil ve bilme biçimi olarak ele alır. Kiyarüstemi'nin sade ama çok katmanlı ses düzenlemeleri, Ferhadi'nin dolaylı ve açık uçlu anlatı yapısı, Mecidi'nin duyusal yoğunluk içeren estetik yaklaşımı bu sinemasal sessizliği biçimlendiren önemli örneklerdir.

Sonuç olarak, çağdaş İran sineması, sessizliği yalnızca karakterlerin içsel kırılmalarını aktarmakla kalmayan; aynı zamanda ahlaki sorgulamayı teşvik eden, politik direnişi ifade eden ve varoluşsal sezgilere alan açan çok boyutlu bir anlatı aracına dönüştürür. *Kirazın Tadı*, *Bir Ayrılık* ve *Cennetin Rengi* filmleri, sessizliği hem bastırılmış olanın yüzeye çıkışı hem de hakikatin ve kişisel ifadenin derin bir yankısı olarak işler. Bu filmler aracılığıyla sessizlik ne sadece bir semptomdur ne de bir eksiklik; aksine, düşüncenin, duygunun ve varoluşsal direnişin en incelikli ve güçlü ifadesidir.

İran sinemasında sessizlik, yalnızca bireysel travmaların ya da varoluşsal sıkışmaların bir ifadesi değil; aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik dinamiklerle iç içe geçmiş çok katmanlı bir anlatım aracıdır. Gelecek çalışmaların bu çok katmanlılığı daha iyi kavrayabilmesi için psikanalitik ve varoluşçu yaklaşımların yanı sıra, kültürel antropoloji, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve siyasi ekonomi gibi disiplinlerden de beslenmesi gerekmektedir. Sansür ve otoriter yapılar altında üretilen sessizliklerin izleyici deneyimleri ve kolektif hafıza üzerindeki etkilerinin saha araştırmalarıyla incelenmesi, bu bağlamda değerli olacaktır. Ayrıca, İran sineması ile benzer sosyo-politik koşullara sahip diğer sinema geleneklerinin karşılaştırılması, sessizliğin küresel ölçekte estetik, etik ve politik anlamlarını açığa çıkarmaya katkı sağlayacaktır. Son olarak, dijital medya ve yeni iletişim teknolojilerinin sessizliği nasıl dönüştürdüğünü araştırmak, bu temanın çağdaş

bağlamdaki önemini daha görünür kılacaktır. Böylece sessizliğin derûnî sesi hem tarihsel hem de güncel boyutlarıyla daha kapsamlı ve bütüncül bir biçimde anlaşılabilecektir.

Beyan

Bu makale etik kurul kararından muaftır. Çalışmada katılımcı bulunmamaktadır. Çalışma için herhangi bir kurum veya projeden mali destek alınmamıştır. Çalışmada kişiler ve kurumlar arası çıkar çatışması bulunmamaktadır. Telif hakkına sebep olacak bir materyal kullanılmamıştır

Disclosure

The article is exempt from the Ethics Committee Decision. There are no participants. The author received no financial support from any institution and there's no conflict of interest. No material subject to copyright is included.

Kaynakça

- Abbott, M. (2016). *Abbas Kiyarüstemi and Film-Philosophy*. Edinburgh University Press.
- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press.
- Amiri, A., & Bolkhari Ghahi, H. (2013). Sociological Look at the Dialogue in Separation Film Directed by Asgar Ferhadi. *Interdisciplinary Journal of Contemporary Research in Business*, 4(10), 52-75.
- Bondanella, P. E. (2001). *Italian cinema: from neorealism to the present*. Bloomsbury Publishing.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2016). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill Education.
- Brussat, F., & Brussat, M. A. (t.y). *The color of paradise*. Spirituality & Practice. <https://www.spiritualityandpractice.com/films/visions-features/view/15405/the-color-of-paradise>
- Bye, S. (2016). Together we fall: Class, religion and gender in ‘A separation’. *Screen Education*, 81, 116-121. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.051257748156905>
- Caruth, C. (2016). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. JHU press.
- Chion, M. (2019). *Audio-vision: sound on screen*. Columbia University Press.
- Dabashi, H. (2001). *Close up: Iranian cinema, past, present and future*. Verso.
- De Beauvoir, S. (1948). *The ethics of ambiguity* (B. Frechtman, Çev.). Philosophical Library.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2018). *The SAGE handbook of qualitative research*. SAGE Publications.
- Doane, M. A. (2013). Film and the masquerade: theorizing the female spectator. *İçinde The Sexual Subject* (s. 227-243). Routledge.
- Ebert, R. (2000). *The color of paradise* [Film review]. RogerEbert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-color-of-paradise-2000>

- Farhadi, A. (2011). *Bir ayrılık*. Asgar Ferhadi Productions.
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.
- Frankl, V. E. (1963). *Man's Search for Meaning: An Introduction to Logotherapy*, Washington Square.
- Freud, S. (1915). *Repression*. *Standard Edition* (Vol. 14, pp. 141–158). London: Hogarth.
- Freud, S. (2020). Analitik terapi. *Psikanaliz Yazıları* (ss. 45-60) (A. Avcı, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1920).
- Freud, S. (2021). *Rüyaların yorumu* (A. Avcı, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1900).
- Galili, D. (2023). Neurotic Stars and Spellbound Viewers: Louis Bisch and Psychoanalytic Film Theory in Silent-Era Photoplay. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 63(5), 1-22. <https://dx.doi.org/10.1353/cj.2023.a918255>.
- Hariharan, C. (2024). Modern cinema and the return of the repressed: A psychoanalytic approach. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, 5(2), 1205–1212. <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.i2.2024.5023>
- Hekimoğlu, Y., & Karayama, H. (2023). Evaluation of Cultural Representation of Persons with Disabilities in Iranian Cinema through Cinematic Space and the Social Model. *İçinde Architectural Sciences and Urban/Environmental Studies-II*, (s.168-196.). İksad.
- Kılıç, B. (2018). Aesthetics of silence and the ethics of voice: The soundscape of Asgar Ferhadi's Cinema. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 17, 126-147.
- Kiyarüstemi, A. (1997). *Kirazın tadı*. CiRo Film; MK2 Productions.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. Columbia University Press.
- Lacan, J. (1977). *Écrits: A selection* (A. Sheridan, Çev.). W.W. Norton & Company. (Orijinal yayın tarihi 1966).
- Laub, D. (1992). Bearing witness or the vicissitudes of listening. *İçinde S. Felman & D. Laub (Eds.), Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history* (s. 57–74). Routledge.

- Mecidi, M. (1999). *Cennetin rengi*. Varahonar; Miramax.
- Madhavan, L. (2022). The Color of Paradise (Persian: ادخ گنر , Rang-e Khodā; literal translation: The Color of God). *Institutionalised Children Explorations and Beyond*, 9(1), 123-125. <https://doi.org/10.1177/23493003211066976>
- May, R. (1983). *Discovery of being: Writings in existential psychology*. WW Norton & Company.
- McGowan, T. (2020). The Object of Silent Cinema. *Crisis & Critique*, 7(2), 229-243.
- Merleau-Ponty, M. (2023). *Görünür ile Görünmez*. (H. Güven, Çev.). DoğuBatı Yayınları.
- Miscelana. (2025). *Psychoanalysis and horror: The unconscious in cinema*. <https://miscelana.com/2025/05/27/psychoanalysis-and-horror-the-unconscious-in-cinema/>
- Moghim, H. (2025). Politics of Othering and Censorship in Iranian Cinema: A Butlerian Analysis of Foreclosure. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 18(1), 76-100. <https://doi.org/10.1163/18739865-01801001>
- Moosavi, S. S., & Dehghanharati, M. (2020). Analyzing a Separation, a Film Directed by Asgar Ferhadi, from the Perspective of Iranian Culture-Media Relations with Other Countries. *Journal of Social Studies*, 6(1), 26-31.
- Mottahedeh, N. (2008). *Displaced allegories: Post-revolutionary Iranian cinema*. Duke University Press.
- Mulhall, S. (2015). *On film*. Routledge.
- Naficy, H. (2011). *A Social History of Iranian Cinema*. Duke University Press.
- Oktan, A. (2019). Nature as a Builder of Meaning in Mecid Mecidi's Films. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 11-27.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis: Sanatın estetik rejiminden sahneler*. (Z. Çelik, Çev.). Metis Yayınları.

- Rezaei, H., & Ghandhari, M. (2015). Functions of Eloquent Silence in Persian: The Case of Iranian Movie “A Separation”. *Language Related Research*, 6(1), 87-110. <http://lrr.modares.ac.ir/article-14-5670-en.html>
- Sadr, H. R. (2006). *Iranian cinema*. I.B. Tauris.
- Santaolalla, I. (1998). Bodyscapes of silence: The figure of the mute woman in the cinema. *Journal of Gender Studies*, 7(1), 53-61. <https://doi.org/10.1080/09589236.1998.9960700>
- Selvi, S., & Kılıç, Y. (2023). Cezanne’den Hareketle Merleau-Ponty’nin Fenomenolojisi Sanatın Önemi. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, (19), 140-152. <https://doi.org/10.55256/temasa.1272081>
- Shilina-Conte, T. (2021). Silence as elective mutism in minor cinema. *Film-Philosophy*, 25(2), 130-150. <https://doi.org/10.3366/film.2021.0165>
- Smith, D. (2011). *Asgar Ferhadi: A separation*. Filmmaker Magazine. <https://filmmakermagazine.com/36713-asghar-farhadi-a-separation/>
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- StudyCorgi. (2021). *Neorealism Elements in “The Color of Paradise” Film*. <https://studycorgi.com/neorealism-elements-in-the-color-of-paradise-film/>
- Tabarraee, B. (2013). *Silence studies in the cinema and the case of Abbas Kiarostami* [Doktora tezi, British Columbia Üniversitesi]. <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0073530>
- Tapper, R. (Ed.). (2002). *The new Iranian cinema: Politics, representation and identity*. I.B. Tauris.
- Walker, J. (2023). *Trauma cinema: Documenting incest and the Holocaust*. Univ of California Press.
- Wong, P. T. (2013). Toward a dual-systems model of what makes life worth living. İçinde: *The human quest for meaning* (s. 3-22). Routledge.
- Xueqin, S. (2012). *The genius of ‘A separation’*. The Diplomat. <https://the-diplomat.com/2012/01/the-genius-of-a-separation/>

Yalom, I. D. (1980). *Existential psychotherapy*. Basic Books/Hachette Book Group.

Zargar, C. A. (2016). Allegory and ambiguity in the films of Meceid Meceidi: a theodicy of meaning. *Journal of Religion & Film*, 20(1), 1-32. <https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.20.01.03>

